

А. В. Нарышкину»; Я. Б. Княжнин «Письмо к г. г. Д. и А.»; П. И. Голенищев-Кутузов «К сочинительнице «Ручья»...»).

Прием столкновения стилей, обнаруживающий их условность, использовался в конце XVIII — начале XIX в. не только в посланиях. В бытовом письме карамзинистов, сочетавшем прозу и стихи, в стихотворной шутилой записке, в альбомных надписях традиционные поэтические образы расшифровываются бытом и пародийно обыгрываются. Речь, таким образом, идет об общем для всего сентиментализма направлении стилового развития, направлении весьма перспективном: оно вело к разрушению системы поэтических условностей и завершилось метонимиями «Евгения Онегина».

**О. В. ЗЫРЯНОВ**  
Уральский университет

### **ОПЫТ АНАЛИЗА НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В РУССКОЙ ИНТИМНОЙ ЛИРИКЕ 20—60-х гг. XIX в.**

Русская интимная лирика на протяжении первой половины XIX в. делает огромный скачок в освоении конкретной лирической ситуации. Процесс индивидуализации поэтического контекста, который начинается в 1820-е гг.<sup>1</sup>, захватывает и интимную лирику. Конкретная любовно-биографическая драма, до этого усиленно подвергающаяся «эстетической резекции» (В. А. Грехнев), получает доступ в поэзию и оформляется в виде ситуации драматического *rendez-vous*, или ситуации борьбы конфликтующих сознаний героев-любовников. Эту ситуацию нельзя понимать упрощенно в плане вульгарного биографизма. Это своего рода обобщенная эстетически значимая модель, которая с различной степенью социально-психологической характеристики раскрывается в лирике указанного периода.

«Поэзия сердца», являясь средоточием интимного и сокровенного, признанной квинтэссенцией лирического, начинает обнаруживать приметы новеллистической композиции, более того, заставляет говорить о жанре лирической новеллы. Интересующая нас ситуация драматического *rendez-vous* может быть рассмотрена как фактор новеллизации интимной лирики.

Следует сразу же оговорить, что под новеллистичностью в лирике мы понимаем все, что не ограничивается внутренним миром субъекта и предстает «как конкретная, а тем самым и внешняя

---

<sup>1</sup> См.: Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. М., 1987. С. 97.

целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своем бытии»<sup>2</sup>. Под новеллистической же композицией мы будем понимать, вслед за А. А. Реформатским, «прием сюжетосложения»<sup>3</sup>, особого рода ориентирование новеллистических реалий в тексте.

Так, уже в интимной лирике А. С. Пушкина 20-х гг. XIX в. встречаем драматические замыслы, претворенные средствами новеллистической композиции. Имеются в виду стихотворения «Ненастный день потух...», «Сожженное письмо», «Желание славы», «Под небом голубым страны своей родной...». Рассмотрим в этом плане пушкинское стихотворение «Для берегов отчизны дальней...» (1830).

Обращают на себя внимание контрастная соотнесенность принципиально ценностных установок героев, структурная самостоятельность голоса героини, «отчетливо отграниченного в потоке авторского лирического монолога»<sup>4</sup>. Налицо «дуэльное» противостояние героев, реализуемое в новеллистической композиции, «неповторимый лирический конфликт, вырастающий из столкновения двух полярных жизнеощущений»<sup>5</sup>:

Но ты от горького лобзанья  
Свои уста оторвала;  
Из края мрачного изгнанья  
Ты в край иной меня звала.  
Ты говорила: «В день свиданья  
Под небом вечно голубым,  
В тени олив, любви лобзанья  
Мы вновь, мой друг, соединим».

Хотя лирический герой еще является единственным ракурсом бытия, но он уже структурно «проникает» бытие, а не только опосредует его своей тональностью. В свое время В. Г. Белинский заметил, что «это мелодия сердца, музыка души, неперевоаемая на человеческий язык и тем не менее заключающая в себе **целую повесть** (выделено мною. — О. З.), которой завязка на земле, а развязка на небе...»<sup>6</sup> Остается только сожалеть, что почти все современные исследователи пушкинской лирики рассматривают это стихотворение как более или менее традиционную элегию, не заме-

<sup>2</sup> Гегель Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 501.

<sup>3</sup> Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции // Семиотика. М., 1983. С. 558.

<sup>4</sup> Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. Горький, 1980. С. 137.

<sup>5</sup> Там же. С. 139.

<sup>6</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 5. С. 50.

чая в нем ярко выраженной новеллистической проблематики»<sup>7</sup>.

Жанр новеллы в лирике — достаточно позднее образование. Ученые приурочивают появление этого жанра к 40-м гг. XIX в. и связывают, в первую очередь, с именами Н. А. Некрасова, Я. П. Полонского. Этим жанром обычно обозначают в лирике и рассказ, и повесть, и маленький роман в стихах, поэтому сам термин «новелла» приобретает метафорический характер. Различают также бытовую, фантастическую, психологическую новеллы. В дальнейшем нас будет интересовать только любовно-драматическая новелла, которую А. А. Реформатский определял следующим образом: «Для новеллы (...) канонично двучленное строение тематики, при этом в самой разнообразной мотивировке. Чаще всего: (...) герой и героиня, динамика мотивируется любовью, это двучленная любовная новелла»<sup>8</sup>. Специфику этой новеллы А. А. Реформатский видел в установке на драматическую концепцию<sup>9</sup>. Можно сказать, что любовная ситуация в ней строится на «дуэльном» столкновении героев, «контрапунктном» решении темы, что и определяет статус драматического rendez-vous.

Именно драматизация в лирике становится той формально-содержательной структурой, которая наиболее полно соответствует принципиально диалогической и безысходно драматической сущности избранной нами ситуации<sup>10</sup>. Драматизированная же новелла в лирике есть не что иное, как обособление сцены за счет контрастного сопоставления отдельных ее эпизодов и речевых манер героев (их принципиально ценностных установок). То же самое, вероятно, имел в виду Г. А. Гуковский, вводя термин «драматичность» и связывая с ним «манеру рисовать в коротком лирическом стихотворении сцену, в которой оба участника даны и зрительно, и с «репликами», и в сложном душевном конфликте» или «конкретность «сцены», предметность обыденного мира, окружающего героев и их любовь, воздействующего на трагическую ситуацию любви»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Действительно, подчас нелегко произвести разграничение жанра лирической новеллы. Об этом применительно к лирике Я. П. Полонского писал Б. Эйхенбаум: «У Полонского есть доподлинно лирические новеллы, еще несколько наивные по структуре, но уже совершенно определенные по поставленной в них художественной задаче» (Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 257).

<sup>8</sup> Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. С. 560.

<sup>9</sup> Там же. С. 559.

<sup>10</sup> Нечто близко напоминающее драматизацию в лирике обосновывает Ф. Гегель в «Эстетике»: «Вообще же всякие отступления, если только они не нарушают единства, и в первую очередь неожиданные повороты темы, остроумные комбинации и внезапные, почти насильственные переходы принадлежат как раз лирике, и только ей...» (Гегель Ф. Эстетика. Т. 3. С. 515).

<sup>11</sup> Гуковский Г. А. Некрасов и Тютчев // Н. А. Некрасов: Статьи, материалы, рефераты и сообщения. Л., 1947. С. 52—53. (Науч. бюл. Ленингр. ун-та; Вып. 16—17).

Кроме новеллизации в интимной лирике действует и еще одна тенденция — тенденция к циклизации, которая объединяет отдельные драматизированные монологи и драматические фрагменты «в своего рода роман, близко подходящий по манере, смыслу, характерам, «сюжету» к прозаическому роману той же эпохи»<sup>12</sup>. Так называемые «денисьевский» цикл Ф. И. Тютчева и «панаевский» Н. А. Некрасова — яркое тому подтверждение. Именно в них создается иллюзия романного развития сюжета. Обратимся к этим циклам и попытаемся выявить их жанровые новации.

Охарактеризуем в первую очередь стихотворения Ф. И. Тютчева «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» (1851) и «О, не тревожь меня укором справедливой...» (1851), рассматривая их в единстве друг с другом. Это не столько первичная жанровая структура, сколько результат лирической циклизации. Авторская концептуальность, насквозь пронизывающая данный цикл, делает его уникальным жанром, служащим для выражения сложной драматической идеи. Дополнительный драматический эффект достигается на стыке контекстов лирических героев, т. е. в композиции целого цикла<sup>13</sup>. Позиции героя и героини, выявляющие себя в лирических монологах, корректируются авторским сознанием. Тютчеву необходима определенная отстраненность в отношении к своим героям. Все это заставляет говорить о данном цикле как о драматизированном полилоге<sup>14</sup>. Наряду с лирической стихией героя и героини в нем может быть выявлен и «чисто авторский голос», а сама филиппика героини может быть представлена в «авторском отвергающем контексте»<sup>15</sup>.

Так, риторическое обращение «Не говори...» в первом стихотворении — своеобразная попытка автора занять позицию прямого обращения «ты», сделать ее фиктивной. При этом позиция героя, оторванного от прямого обращения субъекта речи, начинает осмысляться как бессубъектная, иначе — вынесенная за рамки диалогической ситуации (ср.: «...Он жизнь мою бесчеловечно губит, / Хоть, вижу, нож в руке его дрожит»). Бессубъектная героиньность не имеет права на идеологическую защиту, на самооправдание. В то же время лирическое сознание во втором стихотворении, выяв-

<sup>12</sup> Там же. С. 53.

<sup>13</sup> См.: Неумоина Е. Г. Диалогические отношения в композиции «Денисьевского цикла» Ф. И. Тютчева // Русская литература XIX в.: Вопр. сюжета и композиции. Горький, 1972. Вып. 132. С. 137.

<sup>14</sup> Замечания о драматизированном «полилоге» в лирике находим у В. В. Виноградова: «Повествовательный стиль превращается в драматизированный «полилог». Он приближается по своей структуре к драматическому языку, но без свойственного тому резкого разграничения речей отдельных персонажей» (Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 363).

<sup>15</sup> Неумоина Е. Г. Диалогические отношения в композиции «Денисьевского цикла» Ф. И. Тютчева. С. 133.

ляющее себя в позиции полноправного участника разговора: увязывает воедино голоса «обидчика» и «защитника» (Е. Г. Неумоина). Голос героини начинает восприниматься не только как «уко-ра справедливая» в адрес inferнального злодея — «убийцы», но и как язвительные речи по отношению к герою — «жалкому чаро-дею».

Драматизированный полилог Ф. И. Тютчева предвосхищает некрасовское «Тяжелый крест достался ей на долю...» (1856). Конфликт драматической ситуации у Н. А. Некрасова строится на «убийственных» речах героя и, казалось бы, полном безгласии героини, граничащем с предсмертной немотой. Но все-таки речь героини включается в речевой поток героя на правах отраженного «чужого» слова:

Не говори, что молодость сгубила  
Ты, ревностью истерзана моей...  
Не говори, что дни твои унылы,  
Тюремщиком больного не зови...

Структура стихотворения определяется контрастным соотношением контекстов лирических героев, но кроме того, осложняется голосом автора-повествователя, который охватывает своим внутренним зрением позицию героини и речи героя так, что последние воспринимаются как результат целенаправленного авторского замысла. Лирический герой у Н. А. Некрасова перестает быть единственным ракурсом бытия (в отличие от А. С. Пушкина), утверждаясь в положении одного из участников диалогической ситуации: тенденция, только намеченная Ф. И. Тютчевым, приобретает у Н. А. Некрасова логическое завершение. Он как бы разыгрывает ситуацию драматического rendez-vous, тем самым отстраняясь от ее участников, делая их позиции все более драматически ролевыми. Примечателен в этом плане вопрос М. М. Бахтина: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом», в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)?»<sup>16</sup>

Действительно, развитие русской интимной лирики в середине XIX в. приводит к тому, что она уже не удовлетворяется формами традиционного автопсихологизма и ищет выход в своего рода «драматургии» сознаний, конфликтно противостоящих друг другу. Но и в этом случае, следует помнить, драматическое действие, разыгрываясь «во всеохватывающем пространстве сознания лирического поэта», не переступает родовых границ лирики<sup>17</sup>.

Герой и героиня в некрасовском цикле попарно сменяются в

<sup>16</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 305.

<sup>17</sup> См.: Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 97.

роли убийственных «резонеров»<sup>18</sup>. Лирика Н. А. Некрасова поражает психологической многомерностью своего мироотношения, пушкинской широтой возможностей, которые таит в себе конкретно-биографическая драма.

Что касается Ф. И. Тютчева, то он постоянно прикован к ситуации трагической любви, которая стала для него единственной и универсальной моделью мироотношения. Его любовная коллизия — это «роковая стычка сердец», исход которой «предначертан едва ли не на отправной черте цикла»<sup>19</sup>. Поэт смотрит на все сквозь призму изначальной роковой предопределенности; любовь для него «убийственна» и в этом метафизически совершенно определена.

Чтобы до конца уяснить специфику ситуации драматического rendez-vous в лирике Ф. И. Тютчева и Н. А. Некрасова, произведем сравнение тютчевского стихотворения «Она сидела на полу...» (1858) с некрасовским «Горящие письма» (1877). Оба стихотворения определяются единством темы и приемов драматизации.

Основное внимание в тютчевской новелле сосредоточено на сцене, на конкретной драматической ситуации:

Она сидела на полу  
И грудю писем разбирала...  
Стоял я молча в стороне  
И пасть готов был на колени...

Некрасовское стихотворение также пытается освоить драматическую ситуацию — правда, в более сжатом, концентрированном виде. В этом чувствуется переключка и одновременно полемика с Тютчевым:

Свободно ты решила выбор свой,  
И не как раб упал я на колени;  
Но ты идешь по лестнице крутой  
И дерзко жжешь пройденные ступени!..

Новаторство «Горящих писем» выявляется особенно ярко при сравнении их с первой редакцией. Стихотворение «Письма», вошедшее в сборник Н. А. Некрасова 1856 г., — это традиционный драматизированный монолог, обращенный к «чужому» сознанию героини («Плачь, горько плачь! Их не напишешь вновь...»). И только в черновых вариантах поздней редакции мы находим у Некрасова попытку разобрать конкретную драматическую ситуацию: «И мы стоим на лестнице крутой, / Где сломаны последние ступени...» Об-

<sup>18</sup> Драматизированная новелла «Тяжелый крест...» — это только одна из многочисленных перипетий любовно-биографического «панаевского» романа. Сдвиги смысловой перспективы она обнаруживает в рамках лирического цикла. Так, в стихотворении «Тяжелый год — сломил меня недуг...» (1856) «ужасные упрёки» проясняют уже героиня, на фоне «необузданной речи» которой референция героя воспринимается как внутренняя «немая» речь.

<sup>19</sup> Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 230.

раз «крутой лестницы» войдет и в канонический текст, но там он лишится своей избыточной метафоричности: «Но ты идешь по лестнице крутой / И дерзко жжешь последние ступени!..»

Обращает на себя внимание единство пространственного решения ситуации в обоих стихотворениях. Героини, как правило, восходят вверх, тогда как герои, преклоняя колена, падают ниц<sup>20</sup>. Но если у Ф. И. Тютчева этот прием служит идее возвеличивания героини как высшего типа личности, то у Н. А. Некрасова — идее расхождения героев, что особенно подчеркивалось в одном из черновых вариантов: «Что ж разойтись? Ужели суждено?..»

Основной акцент Ф. И. Тютчевым делается не на разрыве героев, а на трагедии Рока, которая приводит к человеческому безумию. Сама жизнь — самосожжение, заканчивающееся «остывшей золой», — воспринимается поэтом не иначе как смерть, вызывающая в воображении образ «милей тени».

В стихотворении Н. А. Некрасова, наоборот, заявлена ситуация борьбы свободных партнеров, и рок воспринимается как осознанный индивидуалистический выбор, свободная дерзость индивида («Свободно ты решила выбор свой...»). Рок для Некрасова — это обратная сторона человеческого безумия, несоизмеримость человеческой злобы и стыда («Безумный шаг!.. быть может роковой...»).

Вообще, прозаизация, или нарочитое «заземление» лирической ситуации, признание того, что «проза в любви неизбежна», — одна из отличительных черт интимной лирики Некрасова. Эта лирика знает примеры эпизированной новеллы. Эпизированная новелла не отменяет отдельных приемов драматизации, скорее наоборот, активно их осваивает, но в то же время характеризуется чертами, отличающими ее от драматизированной новеллы. Если новелла драматизированная ориентируется на отдельную ситуацию, «момент, сцену, эпизод, вырванный из общего потока времени и связи событий» (Б. О. Корман), то эпизированная новелла сопоставляет одну подле другой несколько драматических сцен, озабоченная в первую очередь рассечением «общего потока времени» и выявлением связи событий.

Рассмотрим в этом плане стихотворение Н. А. Некрасова «Еду ли ночью по улице темной...» (1847), представляющее собой своеобразную повесть-исповедь. Первые пять строк — своего рода лирический зачин, который «дает эмоциональный ключ, настраивающий читателя так, как это нужно поэту»<sup>21</sup>, в данном случае вво-

<sup>20</sup> Как заметил Ю. М. Лотман, в тютчевском тексте «точка зрения героини выносится вверх, над физической ее точкой зрения: она смотрит на все происходящее и на себя самое — извне и сверху» (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 201).

<sup>21</sup> О функции лирического зачина см.: Холшевников В. Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 10.

дя мотив «мучительной думы» лирического героя («Сердце сожмется мучительной думой»).

Строки 6—12 излагают экспозицию действия, сюжетную предысторию героини, правда, уже осмысленную лирическим героем с точки зрения «лирической концентрации»<sup>22</sup>:

С детства судьба невзлюбила тебя;  
Беден и зол был отец твой угрюмый,  
Замуж пошла ты — другого любя.  
Муж тебе выпал недобрый на долю:  
С бешеным нравом, с тяжелой рукой;  
Не покорила — ушла ты на волю,  
Да не на радость сошлась и со мной...

Строки 13—44 (всего 32 строки) — это собственно новеллистический центр повествования, в котором, в свою очередь, можно выделить две равные части: каждая из них по 16 строк и имеет финал. Так, первая часть (строки 13—28) представляет драматическую картину смерти бедного ребенка и безумия матери:

Помнишь ли день, как больной и голодный,  
Я унывал, выбивался из сил?  
В комнате нашей, пустой и холодной,  
Пар от дыханья волнами ходил.  
Помнишь ли труб заунывные звуки,  
Брызги дождя, полусвет, полутьму?  
Плакал твой сын, и холодные руки  
Ты согревала дыханьем ему.  
Он не смолкал — и пронзительно звонок  
Был его крик... Становилось темней;  
Вдоволь поплакал и умер ребенок...  
Бедная! слез безрассудных не лей!  
С горя да с голоду завтра мы оба  
Так же глубоко и сладко уснем;  
Купит хозяин, с проклятьем, три гроба —  
Вместе свезут и положат рядом...

Финал этой картины утопический в том смысле, что не оправдывает себя в ходе дальнейшего повествования. Если смерть ребенка и драма матери осмысляются лирическим героем с позиции лирической концентрации, т. е. с точки зрения «теперь» — последующего за драмой временного отрезка, то утопический финал — это обращение лирического героя к героине в прошлом, ставшем уже безвозвратным (ср.: «Бедная! слез безрассудных не лей!...»). Этот финал — по-своему единственно благостный исход для героев («С горя да с голоду завтра мы оба / Так же глубоко и сладко заснем...»).

Вторая часть (строки 29—44) — продолжение реальной драмы героя и героини с нарочито прозаизированным финалом. Но имен-

<sup>22</sup> Термин «состояние лирической концентрации» введен Т. И. Сильман (см.: Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 6, 8—9).



но этот собственно новеллистический финал по контрасту с псевдофиналом первой части заявляет драму героини во всей ее человеческой определенности как драму социальную:

В разных углах мы сидели угрюмо.  
Помню: была ты бледна и слаба;  
Зрела в тебе сокровенная дума,  
В сердце твоём совершалась борьба.  
Я задремал. Ты ушла молчаливо,  
Принарядившись как будто к венцу,  
И через час принесла торопливо  
Гробик ребенку и ужин отцу.  
Голод мучительный мы утолили,  
В комнате темной зажгли огонек,  
Сына одели и в гроб положили...  
Случай нас выручил? Бог ли помог?  
Ты не спешила с печальным признаньем,  
Я ничего не спросил,  
Только мы оба глядели с рыданьем,  
Только угрюм и озлоблен я был!..

И, наконец, последние строки (45—52) — открытый лирический финал, устанавливающий связь с моментом лирической концентрации («Где ты теперь?..»). Концовка стихотворения предусматривает два возможных исхода для героини: или нищету и смерть, или «дорогу обычную» для женщины и суд людской. Что касается лирического героя, то его «мучительная дума» так и не находит себе разрешения, безнадежно обрываясь на самой трагической ноте.

Заметим следующее. При анализе эпизированной новеллы в лирике необходимо всегда помнить о природе лирического. Здесь наибольшую опасность представляет некритическое использование терминологии, выработанной на основе анализа прозаических новелл. В случае с Некрасовским стихотворением следует специально оговорить, что и предыстория героини, и последующие за ней драматические сцены, составляющие центр повествования, подаются как «мучительная дума» лирического героя — и в этом как раз принципиальное отличие лирической новеллы от новеллы прозаической. Нужно помнить, что для поэта оказывается наиболее важной не логика развития сюжета, а динамика протекания лирической мысли. В конечном счете, все драматические картины в лирической новелле, строящейся даже с опорой на эпизированную структуру, важны не сами по себе, а только в той мере, в какой они опосредуют «динамику авторской позиции» (Б. А. Успенский). В этом плане не случайно кольцевое обрамление сюжета у Н. А. Некрасова: связь между лирическими зачином и финалом устанавливается, как мы уже заметили, через «мучительную думу» лирического героя.

Обратимся вновь к «денисьевскому» циклу Ф. И. Тютчева, основу эволюции которого составляет переход от лирического дра-

матизированного монолога к лирической драматической новелле<sup>23</sup>. Специфика тютчевских новелл (имеются в виду стихотворения «Она сидела на полу...» и «Весь день она лежала в забыти...») определяется необычностью переживания лирическим «я» поэта драматического события, предельно обнаженной тональностью сердечного надрыва, уходящей в подтекст и скрыто сопровождающей иллюзию саморазвития происходящего. Преимущественное внимание в этих новеллах уделяется драматическому положению героини; герой только потенциально присутствует в сюжете в качестве «постороннего», но в то же время крайне заинтересованного наблюдателя (ср.: «Стоял я молча в стороне...» или «Я был при ней, убитый, но живой...»)<sup>24</sup>. Так, в стихотворении «Весь день она лежала в забыти...» (1864) Ф. И. Тютчев воплощает поистине трагический замысел, не прибегая к трагическому пафосу, а, наоборот, устранив все следы болезненного восприятия картины. Одна лишь деталь «Лил теплый летний дождь, его струи / По листьям весело звучали» — этот маленький фрагмент «божеско-всемирной жизни» — предстает своего рода психологическим фокусом происходящего. Эта деталь, неподвластная субъективно-гипертрофированному освещению сцены лирическим субъектом, выполняет своеобразную роль детерминанта (как и в эпическом романе), мотивируя временное оживление героини и ее последнюю «сознательную думу» уже на грани готовящегося небытия:

Весь день она лежала в забыти,  
И всю ее уж тени покрывали,  
Лил теплый летний дождь — его струи  
По листьям весело звучали.

И медленно опомнилась она,  
И начала прислушиваться к шуму,  
И долго слушала — увлечена,  
Погружена в сознательную думу...

Парадоксальность интонационного строя тютчевского стихотворения объясняется полной отрешенностью лирического героя от своей сущности. «Убитый, но живой», забывая о себе окончательно, герой механически, произвольно фиксирует все происходящее с героиней, как тот «записавший все стенограф» в новелле «Кроткая» Ф. М. Достоевского. Пафос объективности потребовал от поэта сосредоточенности на предметной стороне образов, на «све-

<sup>23</sup> См.: Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева // Рус. лит. № 2. С. 121.

<sup>24</sup> Своеобразный эффект «отстранения» героя находим и в тютчевском стихотворении «С какою негою, с какой тоской влюбленный...» (См.: Корман Б. О. Некрасов и Тютчев // Некрасовский сборник. М.; Л., 1960. Вып. 3. С. 221). Но в нем «безличность» позиции героя не столько результат объективации сцены, сколько следствие тютчевской философии — разведения позиций «созерцателя и участника бытийной ситуации» (С. Н. Бройтман).

ществлении» душевных движений и вовлечении их в контекст саморазвития действительности. Надрыв лирического героя уходит глубоко в подтекст и только в последней строфе обнаруживается в прямом лирическом излиянии, которое еще резче по контрасту с предшествующей ему иллюзией объективного повествования.

Подведем итоги. Русская интимная лирика середины XIX в. интенсивно осваивает ситуацию борьбы конфликтующих сознаний героев, переживающих безысходность своей любовно-биографической драмы. Именно поэзия, сердца, постулирующая лирическую дерзость индивида, явилась той сферой, в которой наперекор всем устоявшимся правилам формировались нетрадиционные для лирики эстетически значимые конструкции. В рассматриваемый период эти жанрово-композиционные формы определяются окончательно, по существу перестают быть историческим феноменом (чем они были при самом своем зарождении), прокладывая пути для дальнейшего развития лирики нового типа.

Рассмотренная нами ситуация драматического *rendez-vous*, эстетически санкционирующая основные перипетии любовно-биографического романа, становится фактором новеллизации интимной лирики. Сама же новелла в лирике предстает как результат романизации лирических жанров. Но этот процесс нельзя понимать односторонне, как только размывание родовых границ лирики<sup>25</sup>. Это своего рода углубление в сущность лирического творчества, требующего от поэта осознания себя целиком — как в формах традиционного автопсихологизма, так и в «драматургии» противостоящих друг другу сознаний.

**О. В. КУЗНЕЦОВА**  
Уральский университет

### **«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» А. С. ПУШКИНА И «ДОН-ЖУАН» ДЖ. Г. БАЙРОНА (Соотношение типов лиризма)**

Сравнительное изучение творчества А. С. Пушкина и Дж. Г. Байрона — тема не новая для литературоведения. Традиционным для исследований, посвященных творческой истории «Ев-

---

<sup>25</sup> М. М. Бахтин писал по этому поводу: «...романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 482.).